



# Ante la metamorfosis: **Pantallas, espectadores y nuevas formas del** **cine**

Son décadas de enfrentamiento a pantallas electrónicas las que han moldeado nuestras formas de consumo, manipulación y producción cinematográfica. Un nuevo tipo de espectador se pone a prueba a diario, enredándose con la multiplicidad de posibilidades que ofrece la realidad multimedia y contribuyendo a esta imparable mutación. A continuación, nuestro colaborador reflexiona sobre estos temas.

*Eduardo A. Russo*

La apreciación es muy conocida, pero vale la pena recordarla una vez más: frente a las insistentes alusiones a una “cultura de la imagen” que intentaban dar cuenta de la especificidad de nuestras percepciones contemporáneas, Serge Daney prefería caracterizar el entorno que nos rodea como un mundo de pantallas. Lo hacía en los años ochenta, mucho antes de la proliferación de pantallas de distinto tipo que hoy construyen nuestro hábitat, ya no solo a modo de terminales de proyección, sino también como interfases con todo tipo de realidades y ficciones. Entre ellas, algunas están incidiendo de modo crucial en lo que desde hace más de un siglo conocemos como cine.

Las transformaciones que esto comporta son a la vez dramáticas y cotidianas. Comenzaron hace más de medio siglo, cuando las pantallas electrónicas iniciaron una convivencia tan problemática como productiva con las grandes superficies donde se exhibía el cine en salas, y la situación se complejizó mucho más cuando la microelectrónica y la informática convirtieron las computadoras, tradicionalmente pensadas y utilizadas como máquinas de cálculo y almacenamiento de datos, en aparatos abiertos a la imagen y el sonido, más parecidos a un medio de comunicación que a una calculadora o a un archivo. La multimedia impactó al cine de un modo mucho más acelerado y transformador de lo que muchos preveían.

El espectador, por su parte, se encuentra hoy en una situación mucho más metamórfica que en los años cincuenta, cuando la televisión comenzó a emitir cine como parte cotidiana de la programación, o en los tardíos setenta, cuando las videograbadoras llevaron la experiencia a otra fase, iniciando una “manipulabilidad” del filme, trasmutado en cinta magnética, que fue en su momento mucho más fácilmente percibida en términos de soporte y capacidad de control sobre el espacio-tiempo del filme y su narración, que como reinvencción de su contacto audiovisual. En todo caso, la pantalla televisiva, apta para televisión y videograbaciones, se pensó tradicionalmente bajo el signo del déficit: de definición, de superficie en el campo visual. En el presente, la multiplicidad de pantallas propone otras perspectivas, en las que el riesgo y la promesa van inquietantemente de la mano.

**Desde hace unas décadas, el cine es un sector subordinado del audiovisual cuyo eje ha pasado por otras modalidades, como el espectáculo televisivo, y en años recientes, la ascendente participación de los videojuegos.**

En la reinvencción contemporánea del cine y su espectador no faltan elementos contrarios, e incluso contradictorios. Entre las situaciones complejas que comporta el presente no es la menor aquella que deja advertir un cine que avanza entre la contingencia y la expansión. Por una parte, un estado un tanto lateral reemplaza hace tiempo el lugar central que durante buena parte del siglo XX tuvo el cine como experiencia estética de carácter unificador a escala masiva. Desde hace unas décadas, el cine es un sector subordinado del audiovisual cuyo eje ha pasado por otras modalidades, como el espectáculo televisivo, y en años recientes, la ascendente participación de los videojuegos. Por otra parte, a pesar de esta escala minoritaria, se encuentra ante una expansión de opciones que posee mucho de multiplicación de posibilidades, pero acechada por un efecto de dispersión que lo pone en riesgo de diluirse en una diseminación difusa. En este segundo aspecto, la transformación abarca la multiplicidad de soportes y formas de circulación de los



filmes, crecientemente virtualizadas, pero de modo más crucial, el cambio también se localiza en los modos por los cuales la imagen cinematográfica se contacta con su espectador, en el momento de la recepción.

De modo paralelo, como partícipe de un cine que atraviesa la experiencia fílmica, electrónica y digital, se ha erigido un espectador particularmente problemático, al que primero se ha pensado bajo el signo de lo audiovisual electrónico y el paradigma de lo televisivo, y posteriormente a partir de la revolución digital, en términos que adoptan cada vez más el perfil de aquel que hoy acaso se prefiere designar como usuario. Para sumar a las paradojas, para algunos analistas se trata de un espectador movedido, difuso, inconstante, impaciente, distraído, atendiendo a aspectos de connotación presuntamente negativa. Para otros observadores, será un espectador ávido, experto, intertextual, refinado, resaltando nuevas competencias y habilidades. Para mayor complicación, podrá acotarse que





estos mismos sujetos, no pocas veces, demuestran simultáneamente rasgos de uno u otro orden. Lo que queda en claro es que el espectador y su trabajo se enmarcan, más que nunca, en una zona de conflicto (Mayne 1993).

El cine, a pesar de discusiones y complejidades, sigue manteniendo activa su productividad y revela que hay vida después del muchas veces declamado fin del cine. La cinefilia crepuscular de los años setenta había preparado el terreno para un funeral que resultó algo bien distinto: más bien lo que ocurrió tuvo lugar en un laboratorio de operaciones que, aunque inquietantes, no incluyeron intentos de reanimación a un paciente exangüe sino la promoción de diversas metamorfosis de una criatura mucho más polimorfa de lo que se había pensado. Mientras muchos cinéfilos cultivados en las salas de cine se dirigían a la comprobación crepuscular de la posible extinción de una experiencia que había modelado la sensibilidad de sus años jóvenes, añorando la intensidad perdida en las salas de arte

y ensayo contemporáneas del cine de los años sesenta, a la luz de las pantallas televisivas se habían cultivado ya un par de generaciones cuyo contacto con el cine había sido mediatizado de modo distinto. Thierry Jousse avizoró este fenómeno como un nuevo tipo de formación tribal, con algunos atributos del viejo “dandismo”, que participaba de lo que denominó una cinefilia electrónica, cuyo desafío principal sería el de no reducirse a la celebración doméstica, reclusa hasta el aislamiento solo proclive al consumo, sino el de desplegar formas de actividad creciente, que desde cierto estado de clandestinidad pudieran renovar algunas prácticas de activismo cinéfilo. Ante la amenaza del confinamiento a una domesticidad pasiva, quedaba al menos la opción por las camarillas y su posible promoción (Jousse 2003).

Acaso sea herencia de tantas décadas de convivencia con las pantallas electrónicas y su elevada gama de alternativas respecto de sus usos cotidianos, pero entre los cambios que en

el presente se producen en el espectador, son particularmente apreciables aquellos que hacen a la diversidad de prácticas que encara en su contacto y negociación con un filme. Uno de los más destacados estudiosos de estos aspectos es Roger Odin, quien desde una perspectiva atenta a la dimensión pragmática de lo audiovisual, ha distinguido diversos *modos* del espectador, que hemos comentado sucintamente en nuestro artículo “Cine/digital: aspectos de una mutación” publicado en el número 1 de *Ventana Indiscreta*. Es plausible que estas transformaciones en las posiciones y prácticas espectatoriales sean tan determinantes como las más expuestas nuevas disponibilidades técnicas.

Además del crecimiento de la importancia de estos modos estudiados por Odin, que poseen componentes tanto psicológicos como enunciativos en la relación de cada espectador con el filme, en la escala del uno por uno, también es posible observar, en lo que hace al universo discursivo y de prácticas que rodean la actividad de ver una película, ciertos fenómenos de incidencia creciente. A la simple evidencia de una socialidad en la recepción en salas que, si bien no puede ser reducida a un dato contemporáneo, no es menos ostentosa (la predisposición al bullicio, la inclinación por el consumo de bebidas y alimentos como parte consustancial de la función en el modelo de recepción de las salas multiplex, como para remedar la algarabía de las funciones del cine de los primeros tiempos) hay que agregar otros datos de interés. No todo se concentra en una socialidad tendiente a lo bullicioso que abarca incluso el contacto con el filme en pleno desarrollo, acaso para intensificar las posibilidades de puesta en fase de ese modo energético, o compartir las impresiones del modo documental, incluso como maniobra defensiva ante cualquier solicitud de captura masiva por la diégesis, sino que también se observan algunas formas de articulación de lo gregario que hacen a un espectador más afecto a configurar algunas formas identitarias. Si hemos ido derivando a un espectador más “cazador-recolector”, cuyas prácticas ingresan, incluso contra toda pretensión intelectual, en un plano de sofisticación creciente, también ese espectador parece tendiente a agruparse en organizaciones de tipo tribal, apelando al refuerzo

del contacto horizontal y cierta forma de organización reticular que habla de una nueva realidad de lo cinematográfico. Lo que se delinea no es otra cosa que un conjunto de rasgos de un espectador emergente.

Algunas de las características de estas nuevas configuraciones espectatoriales implican el desafío al ordenamiento impuesto desde los poderes del mercado y las estrategias del marketing. Paralelamente a la creciente proliferación en el tráfico audiovisual en todo sentido, en una red que resulta irreductible a cualquier cálculo de las industrias audiovisuales, de acuerdo con un modelo que acecha con transformar las prácticas ligadas a la circulación y fruición de lo cinematográfico en un sentido tan dramático como el que ha afectado al mundo de la música grabada, se produce también un creciente movimiento de cuestionamiento de los cánones (y la continua propuesta de otros). La disponibilidad lleva a la revisión permanente, a la discusión y a cierto estado de asamblea general de los filmes que recuerda las hipótesis libertarias de un Amos Vogel, y sus prácticas de recreación de la experiencia cinematográfica a partir del cotejo y la convivencia de las piezas más disímiles, apelando a una emancipación de la mirada, de las que ha dejado constancia en su tan inclasificable como estimulante *Film as a subversive art* (2005). En sintonía con aquella propuesta del memorable Vogel, cuya figura parece crecer en significación dentro del actual estado del cine, un manifiesto reciente firmado por la programadora de la Cinemateca Francesa Nicole Brenez propone, a la par de la creciente disponibilidad de archivos y la necesidad de revisar todos los ordenamientos heredados por clasificaciones progresivamente inoperantes, una acción combinada entre mundialización y recreación de lo local, a partir de una propuesta inicial que se perfila como fundacional: “No hemos visto todavía los filmes más importantes del siglo XX” (Brenez 2004). No se trata solo de filmar algo nuevo, sino también de ver lo nuevo en aquello que aguarda hace tiempo, sin haber sido verdaderamente visto todavía.

Dentro de este panorama que muestra tanto un largo recorrido como dimensiones que se hallan en un estado en cierto modo fundacional, caben resaltar no solo las paradojas, sino tam-

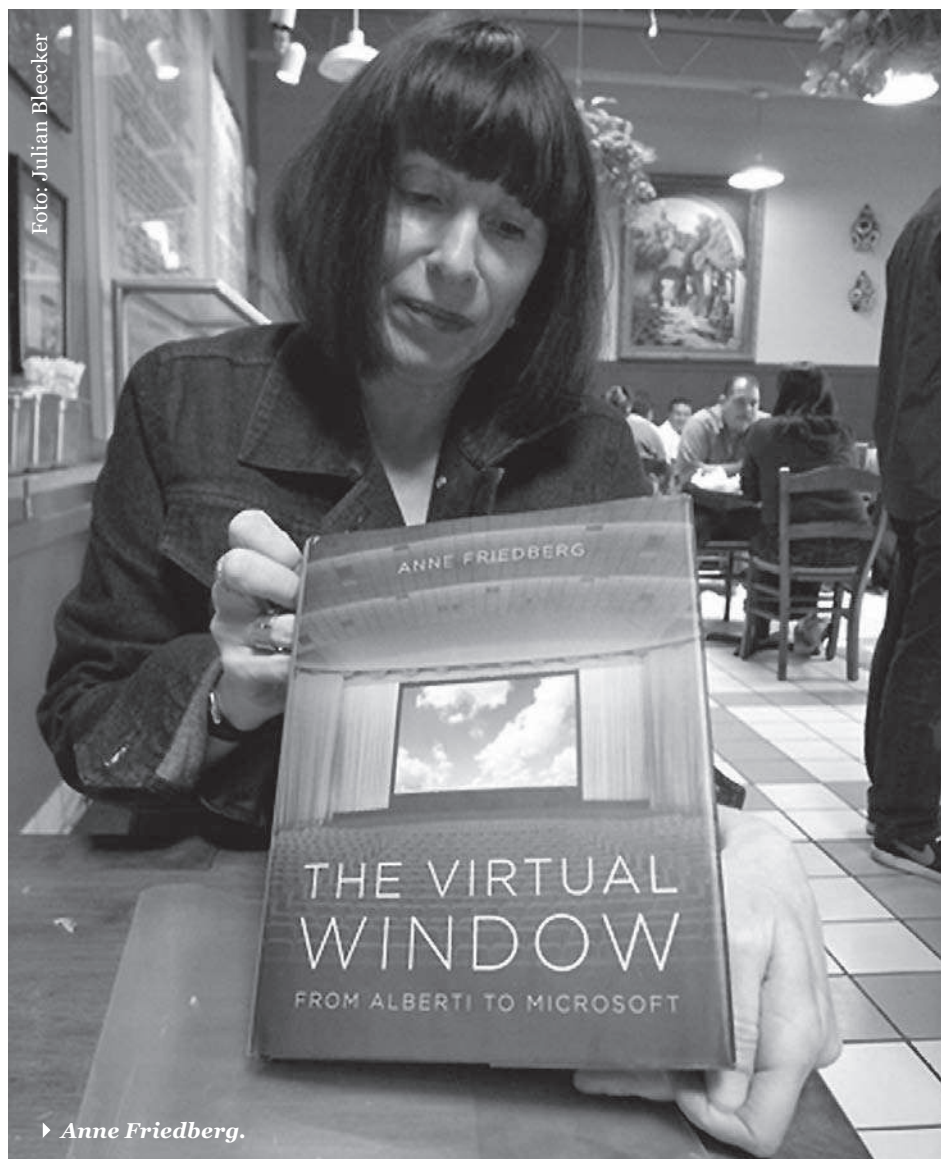


Foto: Julian Bleeker

► Anne Friedberg.

bién algunas propuestas especialmente activas en plena crisis, y que hacen a la activación de los modos emergentes del arte cinematográfico; si hay un estado crítico, este no tiene que ver con ningún estancamiento sino con la multiplicación de alternativas. Más allá de las cuestiones tendientes al incremento en la producción, que de hecho se ha ido originando de acuerdo con la dinámica tecnológica, económica y de acceso a nuevas disponibilidades, es preciso fomentar nuevas prácticas en las actividades relativas a la circulación y visionado de las obras. Esta dimensión implica renovar el espacio tradicional de las salas desmarcándolo del modelo del teatro multiplex tan acorde con los circuitos convencionales, para avanzar en la creación de salas de pequeño formato en cuanto a cantidad de público

pero aprovechando las ventajas de la proyección digital en alta definición, que contacten al espectador con una experiencia audiovisual acorde con el estado contemporáneo de la proyección cinematográfica. Por otra parte, en lo que toca a los espacios domésticos, será preciso aprovechar todo recurso para contaminar la difusión de lo cinematográfico mediante las posibilidades de edición relativas a los soportes digitales ya consagrados (DVD, Blu-ray) y el acceso vía descargas por internet. Por cierto, esta impregnación de los espacios domésticos, para no permanecer en una lógica de consumo disperso, deberá complementarse con actividades que refuerzan el costado gregario, indispensable para el espectador, que mentamos al comienzo de este artículo. Hace una década,



**En cuanto a las metamorfosis de nuestro contacto con la imagen de cine, Anne Friedberg ha explorado, de una manera tan erudita como atractiva, las implicaciones de este entramado de pantallas en las que hoy se tensa el cine, entre otras experiencias, en *The virtual window: From Alberti to Microsoft* (2006).**

cuando comenzaban a establecerse las comunidades virtuales de una nueva forma de cinefilia emergente en el ciberespacio, los entusiasmos sobre las nuevas tribus virtuales fueron dejando paso a signos de agotamiento en tanto y en cuanto los contactos perseveraban en ese único ámbito. Queda en evidencia, a esta altura de nuestra convivencia, con los nuevos medios, que es preciso balancear las posibilidades de contacto virtual con el viejo, siempre eficaz y realmente necesario recurso del encuentro cara a cara. De ese modo se trasciende la fruición aislada, la sumatoria de soledades semejantes, y se reemplaza por la perspectiva de acciones comunes. El cine más importante del presente, como el de la segunda y tercera décadas del siglo XX, el de la segunda posguerra o el de los años se-

sentá, es un cine de intervención, tanto en lo que compete a la realización de un filme como a las maneras en que se le puede ver, y qué es lo nuevo que puede producir al respecto en el espacio público y en la redefinición de las expectativas y actividades de sus espectadores. De allí la importancia creciente, por ejemplo, de las muestras, los festivales temáticos, las salas especializadas y las posibilidades de integrar el cine, por ejemplo, a los espacios propios del museo y otras instituciones culturales. Expandir nuevos espacios para el cine será crucial para hacer lugar a ese "otro cine" planteado por Raymond Bellour (1999).

En cuanto a las metamorfosis de nuestro contacto con la imagen de cine, Anne Friedberg ha explorado, de una manera tan erudita como atractiva, las implicaciones de este entramado de pantallas en las que hoy se tensa el cine, entre otras experiencias, en *The virtual window: From Alberti to Microsoft* (2006).

Allí, la autora examinaba la experiencia visual del cine en relación no solamente con la tradición de las artes visuales, sino también con experiencias conectoras de interiores y exteriores como las ventanas en arquitectura. Sus argumentaciones reinstalan, bajo un entorno más complejo, aquella temprana conexión *baziniana* entre la pantalla de cine y el formato de pintura renacentista según el concepto de "ventana abierta al mundo" de Leone Battista Alberti. Algunas de las sugestivas relaciones planteadas pueden observarse, además de en el libro citado de modo especialmente didáctico, en "The virtual window interactive" (en red).

De lo que se trata en estos inicios del siglo XXI es, en síntesis, de replantear mediante la reinención del cine y su espectador y de las alternativas abiertas no solo la continuación de las experiencias ya conocidas, sino también la generación y afirmación de las emergentes. La prematura desaparición de Anne Friedberg en 2009 interrumpió sus desarrollos en forma trágica. La autora había examinado atentamente la llegada de los filmes a las pantallas de computadoras crecientemente móviles, pero su trabajo se detuvo un instante antes de la irrupción del fenómeno de las *tablets*, con el iPad a la cabeza. Este avance, que aparece como una re-

volución en ciernes, que implica la conversión de un *gadget* en un dispositivo todo-pantalla, ya está instalando una nueva disponibilidad para la recepción cinematográfica que curiosamente la emparenta, más que con las pantallas electrónicas nacidas con la televisión y prolongadas con los monitores de computadora, con el añejo y versátil libro, a mano desde los tiempos de Gutenberg y disponible para el hojear rápido y la lectura demorada. Recordamos que hace ya algunos años, el filósofo Bernard Stiegler defendía con entusiasmo la posibilidad de llevarse una película a la cama en su laptop, al igual que antes lo hacía con un libro.

Evidentemente, unas cuantas cosas parecen quedar en el camino ante esas experiencias, muy especialmente el poder del fuera de campo en la imagen cinematográfica, el valor de la pantalla como superficie que enmascara tanto como exhibe. Friedberg sí llegó a apreciar el impacto de los filmes bajados y consumidos en administrículos como el iPod, que tanto exasperasen a algunos cineastas como David Lynch. Pero queda para otros entender lo que ocurre en este entorno que nos rodea, donde los filmes extrañamente vecinos con el viejo formato libro conviven con salas tradicionales donde aún ruedan los carretes de acuerdo con el centenario rito tecnológico, y otras donde la proyección digital potencia tanto el incremento de la alta definición como las promesas inmersivas del 3D. Aca-so hoy más que nunca, la apuesta deba dirigirse a cultivar nuevas formas de la multiplicidad, evitando que la euforia o la fascinación de lo nuevo conlleve una reducción inevitable, un empobrecimiento de la experiencia cinematográfica disfrazada de una actualización y puesta al día de su consumo. ◻

#### Bibliografía

- Bellour, Raymond (1999). *L'entre images II*. París: POL.
- Brenez, Nicole (2004). "The vogel call". *Rouge 3*. <<http://www.rouge.com.au/3/vogel.html>>. [Consulta: 20 de enero del 2011]
- Friedberg, Anne (2006). *The virtual window. From Alberti to Microsoft*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Friedberg, Anne "The virtual window interactive". *Vectors 4*. <<http://www.vectorsjournal.org/issues/4/virtualwindow/>>. [Consulta: 20 de enero del 2011]
- Jousse, Thierry (2003). "Los dandys del cable", en De Baecque, Antoine. *Teoría y crítica de cine*. Barcelona: Paidós.
- Mayne, Judith (1993). *Cinema and spectators-hip*. London: Routledge.
- Vogel, Amos (2005). *Film as a subversive art*. Nueva York: Distributed Art.